

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XXXV. Jahrg.

ST. FRANCIS, WIS., MAI-JUNI, 1903.

No. 5-6

Die Gesänge des *Missale Romanum* und die *Vaticana*.¹⁾

Gewissenserforschung für den Chor- dirigenten.

Die Heilige Kongregation der Riten erliess unterm 8. Juni 1907 eine Instruktion, welche nachstehende sechs Punkte umfasst:

1. Der neue typische Gesang des *Missale* ist vom heutigen Tage an durch den Heiligen Stuhl ohne besondere Bedingungen allen Verlegern freigegeben, so zwar, dass dieselben fernerhin die bisherigen Gesänge des *Missale* weder drucken noch edieren können.

2. Der neue typische Gesang muss in den neuen *Missale*-Ausgaben genau an der Stelle des bisherigen gesetzt werden.

3. Derselbe kann auch separat für sich ediert oder am Ende der bisherigen *Missale* beigelegt werden und muss in beiden Fällen den Titel tragen: *Cantus missalis Romani iuxta editionem Vaticanam*.

4. Der *Traktus* des Karsamstags *Sicut cervus* soll in Zukunft ohne die Melodie, nur mit dem Texte gedruckt werden.

5. Die Intonationen oder die Gesänge *ad libitum* (*Asperges me*, *Gloria in excelsis*, der feierlichste Präfationston) dürfen nicht im *Missale* selbst, sondern nur am Ende desselben als Supplement oder Appendix ihren Platz finden. Dort dürfen auch nach Belieben die schon im *Liber Gradualis* veröffentlichten *Toni communes* beigelegt werden; wie dieselben auch eigens für sich gedruckt werden können.

6. In den Worten des liturgischen Textes selbst oder den Rubriken ist nichts geändert und sollen diese also ohne Aenderung nach der letzten typischen Ausgabe (1900) abgedruckt werden.

Rom, aus der Sekretarie der Heiligen Kongregation der Riten, 8. Juni 1907.

† D. PANICI,

Erzbischof von Laodicea, Sekretär.

¹⁾ Aus „Gregorianische Rundschau,“ Jahrgang 1907, Nr. 12.

1. Liebe und Pflege ich den Choral?

Ich kann nur das lieben, was ich kenne. Suche ich denn durch fleissiges Studium, durch vieles privates Singen, daheim in meinem Zimmer, die Schönheit und Herrlichkeit der Choralsätze zu ergründen? Und suche ich das, was ich daheim in stillem Studium herausgefunden, nun auch meinen Sängern, die, wenn ich sie dazu erziehe, ein empfängliches Herz auch für den Choral haben, zu vermitteln? Räume ich dem Choral die erste halbe Stunde in den Chorproben ein? Pflege ich ihn so, dass ich zu jedem Amte mit dem sichern und schönen Bewusstsein gehen kann: „Es sitzt“?

2. Lasse ich alle vorgeschriebenen Choral- sätze singen?

Ich kenne die Vorschriften der Kirche recht gut. Ich weiss, dass nichts, weder von den wechselnden Teilen noch von den stehenden Gesängen dem Texte nach ausfallen darf. Offertorium, Graduale, Communio können ja im Notfall rezitiert werden, ebenso das Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei abwechselnd. Aber habe ich trotz all' der Vergünstigungen doch nicht zuweilen gemeint, im Interesse mehrstimmiger Gesänge auf das eine oder andere Choralstäbchen verzichten zu dürfen? Habe ich immer alles an seinem Platz gesungen? Gleich mit dem Introitus begonnen, wenn der Priester an den Altar trat? Das Benedictus nach der Wandlung gesungen? Die Communio erst begonnen, wenn der Priester das allerheiligste Blut genommen hatte.

3. Lasse ich den Choral im Geiste der Feste singen?

Oder singe ich am Ostertage und am Aschermittwoch in derselben Tonlage? im Pfingstamt und im Requiem im gleichen Tempo? Suche ich auch in die Stimmung des einzelnen Tonsatzes einzudringen? Es ist ganz etwas anderes, ob ich das Popule meus, quid feci tibi am Karfreitag singe oder

ob ich am Ostertage das Haec dies herausjubele. Bringe ich auch einen durch die Fülle der Messen im Ordinarium gebotenen Wechsel in die Aemter? Oder singe ich jahraus jahrein die Duplex-Messe oder dasselbe Credo? Bin ich genau unterrichtet über die verschiedenen *Ite missa est* und *Benedicamus Domino*? Und gebe ich sie immer richtig an? Vorausgesetzt natürlich, dass der zelebrierende Priester keine andere Anordnung tift?

4. *Wie ist mein Orgelspiel?*

Bin ich immer bewusst, dass ich mit der Orgel nur dem Ganzen, der Feier des Gottesdienstes zu dienen habe? Mache ich keine zu lange Einleitung zum Hochamt und keine zu langen Vor- und Zwischenspiele, so dass durch meine Schuld das Amt ungebührlich in die Länge gezogen wird? Und sind diese Zwischenspiele immer gut überlegt und vorbereitet? Nicht jedem Organisten steht jeden Augenblick die musikalische Phantasie so zur Verfügung, dass ihm etwas Gescheites einfällt. Entsprechen die Einleitungen zu den Choralätzen immer der Tonart und der in dem betreffenden Choralatz ausgesprochenen Stimmung? Begleite ich den Choral stilgerecht und leise? Denke ich immer daran, dass der Gesang die Hauptsache ist und die Begleitung nur eine zarte, weiche Unterlage sein soll auf der sich die schön geschwungenen Linien der Chormelodien wirkungsvoll abheben sollen. Der schönste Choralatz wird verdorben durch eine aufdringliche, laute u. rauhe Begleitung. So ist es auch mit der Begleitung des Kirchenliedes. Gehörst auch du zu denen, die da glauben, ein Kirchenlied sei am schönsten, wenn es mit Trompeten, Mixtoren und Zymbeln begleitet würde?

Die stete Begleitung des Kirchenliedes mit voller Orgel — besondere Gelegenheiten sind natürlich ausgenommen — ist der Mörder eines guten Gemeindegesanges. Spiele ich auch nach Vorlagen, oder halte ich die Produkte meiner Phantasie für die schönste Musik? Ist mein Spiel auch immer kirchlich? nicht nur während des Gottesdienstes, sondern auch nachher? Der gute, fromme Organist muss stets bedenken, dass er am heiligen Orte spielt, dass das Orgelspiel heilig sein muss vor und nach den heiligen Handlungen, damit er vor denselben die Gemüter vorbereitet und stimmt und nach denselben den heilsamen Eindruck nicht verwischt und abschwächt, sondern stärkt. Auch mit der Orgel kann man eine gewisse Askese üben, und nur wer das kann und tut, ist ein vollendeter Organist im Geiste der katholischen Kirche.

5. *Trage ich auch die rechte Sorgfalt für den Leib der Orgel?*

Wie sorgfältig gehst du mit deiner Geige, mit deinem Flügel um? Wie hüllst du deine Geige, wenn du sie gebraucht hast, wieder fein in den wattierten Kasten ein und bedeckst sie gar, wie ein zartes Kindlein, mit einer seidenen bestickten Decke? Wie hältst du jedes Stäubchen von deinem Flügel fern und rufst den Stimmer, wenn die Saiten um einige Schwingungen unrein klingen? Die moderne Orgel ist das komplizierteste Instrument, was wir besitzen, und im allgemeinen wird ihr die wenigste Sorgfalt zur Erhaltung ihrer Gesundheit zugewandt.

Lasse ich keinen Unkundigen auf die Orgelbank? Schütze ich sie vor Staub und Nässe und den eindringenden Sonnenstrahlen? Wirke ich auf den Kirchenvorstand ein, damit die Orgel von Zeit zu Zeit gründlich von einem Fachmann nachgesehen und noch öfters gestimmt wird? Manche kleine Handgriffe u. Reparaturen sowie das Stimmen, wenigstens der Zungenstimmen, muss der Organist selber besorgen können.

6. *Wie steht es mit der Heranbildung meines Chores?*

Halte ich meine Proben gewissenhaft? Beginne ich dieselben immer pünktlich und nutze ich dieselben gründlich aus? Die meisten Dirigenten müssen mit einer einzigen Probe in der Woche zufrieden sein, da gilt es, jede Minute der kostbaren Probestunde auszunutzen. Lege ich grosses Gewicht auf die Stimmbildung? Uebe ich fleissig das so wichtige Pianosingen? Lehre ich die Sänger vor allem eine schöne exakte Aussprache? Bringe ich den neuen Sängern, den grossen und den kleinen, auch die Notenkenntnisse bei? Wie viele Zeit und Arbeit spare ich später, wenn ich mich dieser Aufgabe mit grossem Ernste hingebe! Gehe ich auch vorwärts mit meinem Chore? Oder gibt's nur alte „Ladenhüter“? Suche ich auch die Proben interessant zu machen durch Erklärungen und Bemerkungen, die sich auf das einzustudierende Tonstück beziehen und durch abwechslungsreiches Ueben mit den einzelnen Stimmen?

7. *Wie steht es mit der Disziplin in meinem Chore?*

Bin ich vorsichtig und wählerisch in der Aufnahme neuer Mitglieder? Sehe ich, abgesehen von gutem Stimmmaterial, auch auf deren sittliche Führung und auf religiöses Verhalten der Sänger in der Kirche? Gehe ich mit dem guten Beispiel der Andacht, des Betens, des Knieens und des — Schweigens voraus? Ohne das gute Beispiel kann ich natürlich nichts erreichen? Bereite ich alles so gut vor, dass die Aufführung des ganzen Hochamtes in Ruhe und Ordnung sich vollzieht?

Noch manche Fragen liessen sich aus der so vielgestaltigen Praxis in die „Gewissensforschung“ einfügen. Aber so sind's schon manche, und wenn du, mein lieber Kollege, auf die gestellten Fragen ein herzhaftes Ja und bei einigen ein energisches Nein sagen kannst, dann: Te Deum laudamus!

(Gregoriusblatt.)

Ueber Heiserkeit.¹⁾

Von Dr. Lauffs, Paderborn,

Heiserkeit nennt man jene Veränderung der Stimme, wobei dieselbe, von schwirrenden Nebengeräuschen begleitet, unrein ist u. ihren eigenen vollen Ton eingebüsst hat. Es leuchtet ohne weiteres ein, das mannigfache Abstufungen, vom einfachen Belegtsein bis zur vollständigen Tonlosigkeit hierbei vorkommen können.

Da nun zur Erzeugung einer rein klingenden Stimme das harmonische ungetrübte Zusammenwirken verschiedener Faktoren, wie kräftiger, normaler Ausatemungsluftstrom, freie Schwingfähigkeit und Beweglichkeit der Stimmbänder, regelrechter Schluss der Stimmritze und Regelmässigkeit des Ansatzrohres erforderlich sind, so muss naturgemäss jede Störung eines oder mehrerer dieser Faktoren eine Veränderung der Stimme im Sinne der „Heiserkeit“ zur Folge haben.

Das erste Haupterforderniss der normalen Tonbildung ist also, dass die aus den Lungen kommende Luft, welche die im Kehlkopfe ausgespannten Stimmbänder in tönende Schwingungen versetzen soll, eine gewisse Stärke besitze und mit einer gewissen Schnelligkeit gegen die zwischen den beiden Stimmbändern befindliche Spalte, die sogenannte Stimmritze, hinlewegt werde. Lassen sich diese beiden Bedingungen (Stärke und Schnelligkeit des Luftstromes) nicht erfüllen, so werden die Stimmbänder nicht hinreichend in Schwingungen versetzt, wodurch die Tonbildung beeinträchtigt und mangelhaft wird. Dies tritt demgemäss ein bei allen solchen Krankheitszuständen, bei welchen eine mit genügendem Druck verbundene Atmung nicht möglich ist oder absichtlich vermieden wird, z. B. bei der Lungen- und Rippenfellentzündung, oder bei Bauch-, Brust-, und Halswunden desgleichen bei Rippenbrüchen. Bei solchen Erkrankungen ist es stets mit mehr oder weniger Schmerzen verbunden, die in den Lungen vorhandene Luft durch die Stimmritze mit erhöhter Kraft durchzupressen; die Schmerzen bedingen daher einen geringeren Druck und die Folge ist eine Abschwächung der Stimme. Gleichfalls gehören

hierhin auch jene Krankheiten, bei denen die Bewegungen des Zwerchfells in höherem Grade behindert sind, so bei Unterleibsgeschwülsten, Bauchwasser, usw.

Gleichwie eine Klaviersaite nicht tönt, wenn man irgend einen Körper auf dieselbe legt, wie eine Violine auf einen unklaren, kratzenden Ton von sich gibt, wenn durch irgend ein Hindernis ihre regelmässigen Schwingungen gestört werden, ebenso wird auch der Kehlkopf von beeinträchtigt, sobald die zu seinem Zustandekommen erforderliche freie Schwingfähigkeit durch irgend welche Erkrankung des Kehlkopfes unmöglich gemacht oder erschwert wird. Deshalb tritt Heiserkeit auf bei Neubildungen am freien Rande der Stimmbänder oder Polypen, die sich in die Stimmritze eindringen, bei Schwellungen, Auflockerung, stärkerer Befeuchtung oder Trockenheit der Schleimhaut, Zuständen, wie sie bei Kehlkopfentzündungen äusserst häufig sind, also die grosse Kategorie der Katarrhe, mögen die Stimmbänder selbst durch entzündliche Vorgänge verdickt und hierdurch deren Schwingungen direkt nachteilig beeinflusst werden, oder die an andern Stellen des Kehlkopfes entzündete Schleimhaut indirekt auf die Bewegungen und Schwingungen einwirken; stets ist Heiserkeit vorhanden, deren Entstehung dann meist auf die sogenannte „Erkältung“ geschoben wird.

Jeder weiss sicherlich, was eine Erkältung ist und wie sie sich äussert; und doch vermag mancher, danach gefragt, sie nicht genauer zu erklären, denn die „Erkältung“ ist noch heute, trotz reichlicher darauf gerichteter Untersuchungen ein unklarer Begriff. Wenn man unter einer Erkältung die plötzliche starke Abkühlung der äusseren Haut oder eines Theiles derselben versteht, so ist damit doch noch nicht gesagt, dass jeder Erkältung dieser Art auch eine sogenannte Erkältungskrankheit folgen muss. Das ist eine stets von vielen und oft beobachtete Tatsache, und mancher kann sich gar nicht genug wundern, wie der und jener infolge einer Erkältung stets an Schnupfen und Heiserkeit erkranken, während andere unter ganz gleichen Umständen niemals eine Schädlichkeit davontragen.

In sehr zahlreichen, wohl den meisten Fällen ist Erkältung nichts anderes als „Infektion“, Ansteckung, wobei es dahin gestellt bleibt, ob infolge bzw. während der Abkühlung, Durchnässung usw., welche die Infektion zum Ausbruche bringt, die Infektionserreger erst in den Körper hineingelangen, oder ob sie in demselben bereits vorhanden waren, durch die Kälteschädigung aber erst ihre giftige Wirkung auszuüben angeregt wurden.

¹⁾ Aus „Kirchenmusik“ Paderborn.

Beides kommt wohl vor, das letztere dürfte der häufigere Fall sein. In dieser Art sind die Mehrzahl der durch Erkältung verursachten Schnupfen, Mandelentzündungen, Katarhe mit Heiserkeit usw. zu verstehen.

In vielen anderen Fällen aber führt die „Erkältung“ zu Folgeerscheinungen, die nach Art und Ablauf der Störung eine Mitwirkung von Mikroorganismen als wenig wahrscheinlich, oder wegen der Schnelligkeit, mit der sie auf die Kälteeinwirkung folgen, fast als unmöglich erscheinen lassen, so bei Lähmungen der Gesichtsnerven nach Hinauslehnen aus dem Kupefenster, bei muskelerheumatischen Schmerzen, bei Durchfällen nach Abkühlung des Leibes oder der Füsse u. a. m. In solchen Fällen scheint die Kälte direkt wirksam zu sein, vielleicht indem sie die Hauptgefässe plötzlich verengt und durch den gesteigerten Blutstrom zu inneren Organen Absonderungs- und andere Wirkungen ausübt. Sehr grosse Kälte führt bekanntlich zu Erfrierung, doch nicht zu Erkältung. Diese wird vielmehr hauptsächlich feucht-kalten Einwirkungen (Durchnässung, Abkühlung nach Schwitzen usw.), ferner dem jähen Wechsel der einwirkenden Temperaturen, endlich der Zugluft zugeschrieben. Von manchen Seiten wird Wert darauf gelegt, dass Erkältung nur bei Einwirkung der Temperaturschädlichkeit auf den *ermüdeten* Körper eintritt. Ueber alle diese Punkte aber herrscht keine Klarheit.

Kehren wir nach diesen, nur dem Begriffe der „Erkältung“ dienenden Bemerkungen wieder zur Heiserkeit zurück, als deren weitere Ursachen noch solche Erkrankungen anzuführen sind, welche neben Verengerung der bei der Einatmung offenstehenden Stimmritze noch die Spannung der Stimmbänder verhindern. Hierunter zählen neben den Lähmungen und nervösen Störungen auch die Erkrankungen des Kehlkopfes und Schwindsucht, beides mit Recht sehr gefürchteten Leiden.

Bei Kehlkopfkrebs handelt es sich um eine Erkrankung, bei welcher der Arzt meistens ein „Zu spät“ aussprechen muss, weil fast stets die ersten Symptome derart geringfügig sind, dass man ihnen keine Bedeutung zulegt und so den Zeitpunkt des rechtzeitigen Eingriffes versäumt.

Meist ist in der ersten Periode des Leidens der Sitz der Krebsgeschwulst an den Stimmbändern oder in unmittelbarer Nähe derselben; diese Lage bringt es mit sich, dass der erste Akt der Tragödie durch eine unbedeutende Stimmstörung eröffnet wird. Die geringfügige Heiserkeit, gleichmässig oder in ihrem Grade schwankend, kann ohne sonstige Belästigungen ein bis drei Jahre, manchmal

sogar noch länger dauern. Es bestehen dabei keine anderen Beschwerden, keine Schmerzen, keine Behinderungen des Schluckens und der Atmung. Die Patienten fühlen sich im übrigen ganz wohl, und da sie ausserdem in der Regel kräftig gebaut sind, blühend aussehen und vorher keine schweren Erkrankungen durchgemacht haben, so legen sie meist auf die Stimmveränderung, welche auf eine Erkältung, eine Ueberanstrengung im Sprechen oder irgend eine andere Gelegenheitsursache zurückgeführt wird, kein grosses Gewicht.

Sie suchen erst dann ärztliche Hilfe, wenn sie die Ueberzeugung gewonnen haben, dass die Heiserkeit den angewandten üblichen Mitteln wie Rüböl, Gurgelungen, Inhalationen, Emser Pastillen usw., nicht weichen will, oder dass sie trotz dieser Mittel stärker geworden ist. Und inzwischen hat schon der Uebergang in die zweite Periode der Erkrankung stattgefunden; die anfänglich kleine krebsige Verdickung ist nach der Tiefe vorgedrungen. Wie ein Feind, der zuerst seine Vorposten in das bedrohte fremde Land entsendet und dann allmählich mit seinen Truppen immer grössere Gebiete besetzt, rückt die Krebserkrankung mit grösseren oder kleineren Kolonnen seiner Elemente in die benachbarten Teile vor. Ungleich ist der Kampf, weil die Weichteile des Kehlkopfes der Invasion keinen ersten Widerstand zu leisten imstande sind. Nach und nach werden Gewebe, Muskeln, Gefässe und Nerven vernichtet und durch das krebsige Gewebe ersetzt, wobei entsprechend auch die Beschwerden zunehmen. Die Heiserkeit ist stärker, das Schlucken mühsamer und schmerzlicher, sodass bereits die Ernährung leidet, und das Allgemeinbefinden darunter Not leiden kann. Bei innerlichen Krebsen stellen sich jetzt ausserdem Störungen der Atmung ein.

In der dritten Periode steigern sich die Beschwerden mit Ausdehnung der Krebsgeschwulst bis zum höchsten Grade. Hier finden sich nebenaneinander Heiserkeit oder vollständige Stimmlosigkeit, unerträgliche Schluckbeschwerden, heftige Schmerzen, Atemnot, übler Geruch aus dem Munde, Abmagerung und schnell fortschreitender Kräfteverlust. Störungen von seiten der Zunge, des Rachens, der Speiseröhre oder der Luftröhre komplizieren die krankhaften Zustände des Kehlkopfes und zeigen an, dass der Krebs bereits über die Grenzen des letzteren herausgewachsen ist, sich zu verallgemeinern beginnt, und rasch dem tödlichen Abschlusse entgegengeht.

Wer gedächte nicht bei dieser Schilderung des an Krebs dahingeshiedenen ritterlichen Kaisers Friedrich III.? Die Geschichte der

Krankheit desselben mag noch so wenig Erfreuliches in bezug auf Meinungsverschiedenheiten und Streit der Aerzte in die Öffentlichkeit gebracht haben, das eine Gute hat sie doch zutage gefördert, den Nachweis, dass man nicht frühe genug bei eingetretener Heiserkeit den Kehlkopf untersuchen kann. In diesem, die ganze Welt mit Anteil erfüllendem Falle ist vor aller Augen klar geworden, was im gewöhnlichen Leben nur zu häufig vorkommt, aber in weitere Kreise naturgemäss nicht eindringen kann. Viel zu oft noch heisst es auch bei gewöhnlichen Sterblichen „zu spät“. Wird es hier nur von wenigen, den Angehörigen und Freunden des Kranken empfunden, so weckt in einem solchen Falle, wie ihn das Trauerjahr 1888 brachte, das „Zu spät“ in den weitesten Kreisen tief empfunden und zornigen Widerhall. Neben dem vielen Guten, das uns während kurzer Zeit der grosse Tote zu bringen bemüht war, hat er durch seinen Krankheitsfall der ganzen leidenden Menschheit ein warnendes Beispiel hinterlassen.

Denn auch der Krebs ist durchaus nicht als unheilbar zu betrachten; derselbe ist in seinem Beginne und oft noch sehr lange darüber hinaus ein *örtliches*, auf einem bestimmten abgeschlossenen Teile begrenztes Leiden und in dieser Zeit kann es auch *örtlich* geheilt werden. Hier ist also vor allen Dingen nötig, dass das Leiden frühzeitig genug in seinem Wesen erkannt wird. Dazu ist es aber unerlässlich notwendig, dass der Kehlkopf gründlich untersucht wird, sobald er als erkrankt angenommen werden muss, sobald Heiserkeit besteht. Denn diese ist die erste Erscheinung, die eine solche bösartige Geschwulst des Kehlkopfes verursacht. Niemals sollte auch nur der kleinste Zeiterlust durch Gebrauch der sogenannten Hausmittelchen oder schablonenhaftes Aufsuchen der Badeorte oder ähnliche unwirksame Massnahmen herbeigeführt werden. Wenn solche Fehler vermieden werden, wenn rechtzeitig in geeigneter Weise eine Behandlung erfolgt, dann wird die Heiserkeit und mit ihr auch deren Ursache, also das Krebsleiden, beseitigt, und der Kranke von seinem Leiden befreit werden. Kommt der letztere frühzeitig genug in fachmännische Hände, so ist sogar jede das Leben gefährdende Operation zu vermeiden, und der Kranke behält seinen Kehlkopf und seine Stimme.

Soll man deswegen die Gefahr eines Kehlkopfkrebsses nicht unterschätzen, so darf man sie aber auch nicht überschätzen, dem glücklicherweise kommt der Kehlkopfkrebs verhältnismässig wenig vor; so starben in der Zweimillionenstadt Berlin im Jahre 1905 an Krebs 1880 Personen, und darunter befanden

sich nur 18 Fälle von Kehlkopfkrebs. In demselben Jahre (1905) betrug die Gesamtzahl der in Preussen an Krebs Gestorbenen 23,115, dagegen die Todesfälle an Schwindsucht 70,323, darunter ein bedeutend grösserer Prozentsatz Kehlkopferkrankter, was sich schon zum Teil durch das Vorhandensein und die Ausdehnungsfähigkeit bestimmter Krankheitserreger erklären lässt.

Denn 1882 wurde durch Robert Koch festgestellt, dass eine bestimmte Art von Bazillen regelmässig und ausschliesslich bei der Tuberkulose gefunden wird, ferner dass diese Bazillen örtlich und zeitlich allen der Tuberkulose eigenthümlichen Veränderungen vorangehen, und dass ihre Anzahl, ihr Erscheinen und Verschwinden in direktem Verhältnisse zum Verlaufe der Tuberkulose steht. Aus seinen Gesamtuntersuchungen konnte Koch den Schluss ziehen, dass diese Bazillen, Tuberkelbazillen genannt, nicht bloss *eine* Ursache derselben sind, sondern die *einzige* Ursache derselben sind, und dass es ohne Tuberkelbazillen keine Tuberkulose gibt.

Diese Tuberkelbazillen sind feine Stäbchen, die gewöhnlich eine leichte Biegung und Krümmung erkennen lassen; so finden sich bei jedem tuberkulösen Prozesse, mag derselbe nun als Lungen- oder Darmschwindsucht, Skrophulose oder Lupus auftreten. Auch die Kehlkopfschwindsucht ist auf die Einwirkung des Tuberkelbazillus zurückzuführen; in der Regel findet eine Ansteckung des Kehlkopfes durch eine bereits vorhandene tuberkulöse Erkrankung anderer Organe, namentlich der Lunge statt, und zwar teils durch die Lymph- und Blutgefässe, teils durch die bazillenhaltige Ausatemungsluft der Lunge. Haben sich nun die Tuberkelbazillen im Kehlkopfe angesiedelt, so kann es zu den mannigfachsten Erkrankungsformen kommen; Schwellungen und Verdickungen der Schleimhäute Geschwür und Geschwulstbildung. Dementsprechend verhalten sich auch die Veränderungen der Stimme, die anfangs nur matt und belegt ist; es stellt sich im Beginne zeitweilig Ermüdung im Sprechen ein, denn wird die Stimme dauernd verändert und schliesslich kommt es zu vollständiger Heiserkeit; doch ist auch in diesen Fällen manchmal bei Anstrengung noch eine rauhe und schnarrende Stimme möglich.

Was die Ansteckungsgefahr betrifft, so muss man, wie oben bemerkt, als den Träger des Ansteckungsstoffes, der Tuberkelbazillen, den Auswurf der Kranken betrachten, der beim Husten entleert wird. Wird dieser entweder direkt, indem man sich in der Nähe eines mit Lungentuberkulose behafteten Menschen befindet, eingeatmet, oder indirekt dadurch, dass der Auswurf, nachdem er irgend-

wo liegen geblieben war, eintrocknet und dann staubförmig der Luft beigemengt wird, so kann auf diese Weise eine Ansteckung zustande kommen — freilich nur bei denjenigen Personen, die mit einer Disposition zur Tuberkulose behaftet sind. Der Tuberkelbazillus gedeiht eben nicht auf jedem beliebigen Boden, ebensowenig wie irgend eine Pflanze. Die Bedingungen, welche das Gedeihen der Tuberkelbazillen begünstigen, bezeichnet man in ihrer Gesamtheit als Anlage, als Disposition. So kann man sich sehr gut vorstellen, dass ein mangelhaft ernährter oder durch Krankheiten geschwächter Körper eine günstigere Disposition zur Tuberkulose darbietet, als ein in vollster Gesundheit blühender, muskulös kräftiger Körper. Es lässt sich nun freilich die Frage, ob eine Person mit tuberkulöser Anlage behaftet ist, nicht immer im gegebenen Falle mit Bestimmtheit beantworten. Manche Zeichen (Blässe der Haut und Magerkeit bei schmalem, engen Brustkasten) sprechen wohl dafür, aber nicht jeder, der sie an sich trägt, braucht etwa der Tuberkulose zum Opfer zu fallen. Man soll sich deshalb vor Aengstlichkeit hüten und nicht banger Sorge sich hingeben, sobald man etwas Kratzen im Halse verspürt. Kommen doch auch z. B. bei ganz gesunden Personen Tuberkelbazillen in der Nase vor, obgleich diese nicht erkrankt sind. Man versäume nichts und unterlasse vor allem niemals eine ärztliche Untersuchung, sobald sich eine länger dauernde Heiserkeit einstellt.

Die Selbstbehandlung der Heiserkeit sollte sich (gleichviel welche Ursachen ihr zugrunde liegen) nicht zu weit erstrecken. Bei den einfachen Erkältungskatarrhen bewähren sich die bekannten Mittel sehr gut; Priessnitzsche Umschläge um den Hals, Gurgelungen, tüchtiges Schwitzen, Emser Wasser, Rotwein mit Selterswasser usw. Auch wird die Einatmung warmer Dämpfe oder zerstäubter Flüssigkeiten machmal gute Dienste leisten. Aber weiter dürfte die Selbstbehandlung nicht gehen; denn wenn die Heiserkeit diesen Mitteln nicht weicht, dann muss wohl eine tiefer liegende, der ärztlichen Behandlung bedürftige Erkrankungsursache angenommen werden.

Völlig zu verwerfen sind Selbstpinselungen, die nichts nützen, weil sie den richtigen Ort in der Regel verfehlen, auch nicht richtig ausgeführt werden können, ebensowenig wie Einschlürfen von Pulvern durch den Mund auf den Kehlkopf, und Aufschnupfen von Pulvern auf die Nase eine heilsame Wirkung auszuüben vermögen.

Vielfach werden bei Heiserkeit Seebäder aufgesucht. Aber man kann der Seeluft eine spezifische Wirkung nicht zuschreiben. Mehr als die veränderte Luft beeinflusst den Kran-

ken die Aenderung der Lebensverhältnisse, die ihn zwingt, stunden- und stundenlang im Freien sich zu bewegen, und deshalb schickt man den Patienten in das Seebad; darf aber nicht glauben, dass spezifisch dieses oder jenes Bad, diese oder jene Luft ganz besonders auf die Schleimhaut des Kehlkopfes einwirke.

Eine wichtige Rolle bei Erkrankungen des Kehlkopfes spielt die Wasserbehandlung, die überaus heilsame Wirkungen auszuüben vermag. Aber die Entscheidung, wann, wo und wie man sie verwenden soll, ist durchaus keine leichte. Wendet man Wasser nur insoweit an, dass man den ganzen Körper in einer Ausdehnung kalt wäscht, so lässt sich damit erzielen, dass man vielleicht gegen Witterungseinflüsse weniger empfindlich wird; aber dieses ganz sicher zu erreichen, ist man nicht imstande. Fraglos nützlich ist aber die Wasserkur bei Kranken, bei denen die Herabminderung der Körperwärme auf den Verlauf ihrer fieberhaften Erkrankung günstig einwirkt. Die Herabsetzung der Körpertemperatur und die dadurch bedingte Hebung des Allgemeinbefindens, der Esslust, des Kraftgefühls werden gewiss durch viele Rezepte nicht ersetzt. Allein solche Kuren dürfen nur in einer streng und gut geleiteten Anstalt durchgeführt werden.

The Supernatural Source of Christian Art.

(Translated from the German of Ed. Langer.)

From the most ancient times men have been deeply convinced of the fact that those privileged mortals who are capable of reproducing and portraying interior ideal beauty by external, perceptible forms, do so by a particular inspiration of the Divinity.

The most artistically cultured nation of antiquity, the Greeks, regarded the Muses as directors of individual sciences and fine arts, and the representatives of ideal beauty, Apollo being their leader, or "Musagetes." Upon Mount Parnassus, the seat of the Muses, rose the Castalian Fountain from which one could drink the exalted enthusiasm which created poets. The poet invoked his Muse as a deity whenever he commenced a great literary work. The Latin author expresses this same conviction in the words: *Est Deus in nobis, agente calescimus illo.*

The Christian does not attribute the works and inspirations of the Deity to a vast number of imaginary gods, but he ascribes them all to the one, true God; and, because in this one, eternal and immortal God there are three Persons, according to the Christian way of speaking, it does not seem improper to attribute certain Divine, external works to one or other Divine Persons in a special manner,

notwithstanding that these works are common to all three. If we inquire as to which Divine Person, according to His personal characteristics, the Divine inspirations in works of the fine arts may be most appropriately attributed, the Christian view has always regarded the Holy Ghost as the Musagetes—the Leader and Inspirer of fine arts, and of all intellectual activity.

Speaking of the Divine influence upon all the human faculties, intellectual as well as artistic, does not necessarily imply an influence of a supernatural order; the entire nature of man's life and being, every natural function depends upon God as the first creating, preserving and co-operating principle of his existence and his powers. "*In ipso vivimus, movemur et sumus.*" (For in Him we live and we move and we are." Acts XVII. 28.)

The ordinary preliminary condition of artistic action exists in man in his constant endeavor, by means of his superior intelligence, to seek and attain what is good, and also what is beautiful—as a modification of the good—and to be able at all times to recognize the good and beautiful; by his faculties of perception to be capable of distinguishing the material of the various fine arts, with the qualification of perceiving the harmony and connection between higher and sensuous, superior and inferior knowledge; finally, in the power of producing known objects in various orders and groupings, and in the instinct, so deeply rooted in human nature, of form and imitation.

Every man is, according to his nature, a latent artist, and does not become a real artist because one or other primary condition was not developed sufficiently and in proportion to others. The real artistic natures are those which possess the requisite talents and gifts of nature in a higher degree of potency and in that harmony which admits of unfolding and development.

Human nature is dependent upon God as the Creator and Preserver of everything that exists; and the particularly artistic temperament may be attributed to a natural act of the Will of God—Divine Providence—which directs everything in the world in order to attain some particular end. Precisely from this we might conclude that it is inconsistent to attribute artistic action to the Holy Ghost, because the creation, preservation and government of the world is attributed to God the Father in a special manner. In the creation, however, various operations may be distinguished, and these various operations at different times refer more closely to one or other of the three Divine Persons. The first crea-

tion of the material universe is justly ascribed to God the Father, Who, also in the Divinity, is the primeval Cause of its Being; those acts of creation through which matter was formed into separate substances are justly ascribed to the Son, the Word of God, Who in the Holy Scripture is called the "*figura substantiae ejus*," (the image of His, i. e. the Divine Being); finally, acts which imparted life and motion to the created substances are ascribed to the Holy Ghost, Who "moved over the waters" as the life-giving breath of the first creation, and therefore in the Nicene Creed the Holy Spirit is known as the Giver of life. —"*vivificans.*"

Intellectual activity is life in the highest degree of power; therefore to the Holy Ghost all intellectual activity is particularly ascribed—hence the complicated mental operation which is the fundamental principle of all artistic action. Therefore, according to general opinion and the ordinary manner of speaking of art, we pre-suppose that there be enthusiasm. This word "enthusiasm" (inspiration — "*Begeisterung*"), however, according to its etymology, does not merely signify an exalted power of intellectual life and work, but it means a being possessed by the influence of higher spirits and, according to the Christian interpretation, above all, of the Holy Ghost, the Ruler of the spirit world. We shall presently see how every artistic action refers in other, particular, natural ways to the Holy Spirit.

According to the teaching of our holy faith Almighty God is but one in His essence, He is three Persons, for as much as by contemplating and fully comprehending Himself He generates a substantial image of Himself, whole and perfect in every way, which is the Word. In beholding this beautiful image of Himself, Who is "*Splendor gloriae et figura substantiae ejus*" (the brightness of His glory and the figure of His substance)—the Eternal Father loves Him with an infinite love; the Divine Word on His side reciprocates this love in an infinite degree in regard to His eternal Father, and this reciprocal love produces the third Person—the Holy Ghost, there being in all three the greatest perfection, complete equality, and perfect unity of will. How closely must art, which is a result of knowing and comprehending, be related to the Holy Ghost, Who proceeds from the knowledge God has of Himself as an eternal form of art. Moreover, in the Holy Ghost, as the third Person of the Trinity, the Divine life reaches its conclusion and completion. Thus also it is characteristic of every artistic action to produce something complete and exclusive. Finally, the Holy Ghost is especially called the Love of God (*Caritas Dei*), as such He con-

tinually affirms the eternal goodness and beauty which God is and reflects and is well pleased. Just so every fine art strives to be an image of this beauty and to attain the perfection of its possibilities. This natural, but indispensable co-operation of the Holy Ghost occurs whether the art is practiced in the manner and for the end which God had ordained, or the reverse. The co-operation of the Holy Ghost is not defiled by the latter any more than a sun-beam illuminating any dark place would lose its brilliancy—or the Divine activity in general, which constantly sustains the power of our free will, even though it is directed towards evil. Besides, it is self-evident that any abuse is a deviation from the right custom. All artistic action, no doubt, at first originated in the endeavor to represent spiritual beauty in as many perceptible forms as possible. As the real object of art is to be employed in the service of God, so the very first appearance of it must have been in the Divine service.

Since art has always served the purpose of promoting the union of God with man, we must conclude that it has ever been the Holy Ghost Who united the bond between God and mankind, and incited an activity which supported this end, not only in a natural manner and with purely natural means, but that he did this in a supernatural manner and with supernatural means.

Just as no action of man can be performed without the supernatural co-operation of the Holy Ghost, it is probable that, as a rule, all the actions of men which in any way promote the welfare of others are not performed without the supernatural co-operation of the Holy Ghost, not without His gratuitous graces (*gratia gratis data*). Even when with the destructive error of polytheism the arts had been introduced into pagan worship, it is not at all improbable that the Holy Ghost co-operated in all these works of art, as long as they in some respects served religious right and truth. The inspiration of the Holy Ghost in works or religious art, should not, however, be classed with the supernatural, Divine influence that inspired the Holy Scriptures; the former can exist with human error, which the latter excludes. It is therefore conceivable and not at all improbable that all that was exalted and sublime in the religious art of the pagan world, and all that was qualified to preserve the religious life of the nations from a deeper fall, was incited through a supernatural influence of the Holy Ghost. This co-operation of the Holy Ghost is testified without doubt through the history of revelation by a number of works of art which were intended to serve the revealed religion of the Old Tes-

tament. In the book of Exodus the fact is repeatedly mentioned that God has chosen skilled and experienced men, and in particular Beseleel and Ooliab, and that they were filled with the Holy Ghost, so that they would be capable of producing becoming works of art. "Behold, I have called by name Beseleel the son of Uri, the son of Hur, of the tribe of Juda; and I have filled him with the spirit of God, with wisdom and understanding, and knowledge in all kind of work, to devise whatsoever may be artificially made of gold and silver and brass, of marble and precious stones, and variety of wood. And I have put wisdom in the heart of every skillful man that they may make all things which I have commanded thee, the tabernacle of the covenant, and the ark of the testimony, etc." (Exodus, XXX., 1-10). Again it is said of Beseleel: "And he hath filled him with the spirit of God to devise and to work in gold and silver. Whatsoever can be devised artificially He hath given in his heart." (Exodus, XXXV., 31-34.) From this we may with certainty conclude how much more the Holy Ghost must co-operate in those works of art which are designed to serve, not the imperfect religion of the Old Law, but the perfect religion of the Law of Love.

This influence of the Holy Spirit upon the Christian artist can, now and then, as is the case with every gratuitous grace, be bestowed without any personal corresponding preparation, perhaps even with personal incongruity and resistance, as Balaam prophesied, being enlightened by the Spirit of God, and Caiphas, upon a higher inspiration gave utterance to a truth, not understanding its deep meaning. Ordinarily, however, we must consider that the Holy Ghost as Distributor of these gratuitous graces, selects such persons as are possessed of certain physical and intellectual requisites to be the recipients of His grace, and in consequence He operates with more exalted inspiration in those artists who enter into their religious subject with a greater depth of religious feeling, with a firm and lively faith, and an ardent love, but who also, through great humility, allow the Holy Spirit more freedom for His operations, and who, above all, dispose themselves for it by fervent prayer.

All of the supernatural influences upon religious artists which we have considered thus far are influences of the Holy Spirit in ordinary circumstances, are the workings of His gratuitous graces. But now the question arises whether among the gratuitous graces there is nothing still higher? Can not this gratuitous grace become a habitual grace, a condition, something permanent and lasting?

Can this not occur with reference to religious art in particular? Is there no Castalian fount of a higher order for the Christian artist from which the Christian ideals and the power of their realization flow, and to which he may have access when and where and as often as he stands in need of them? Can not an exalted inspiration in the Christian artist be replaced by one more sublime, in which his productions are not products of inspiration, but rather an expiration of the Holy Spirit dwelling within him as the true, Christian Genie of art? Shall not the word of the Savior, "The water that I shall give him shall become in him a fountain of water springing up unto everlasting life," find its realization in the sphere of gratuitous graces, and especially in the Divine inspiration of Christian art? Inasmuch as God unites the distribution of His graces with certain visible, salutary signs, the question arises whether there be a sacrament for Christian artists. Is there no sacrament in which the entire artistic activity of the Christian becomes as it were immersed in the atmosphere of the Holy Ghost? I believe to be justified in asserting that there is a sacrament for Christian artists.

As Baptism, which awakens a taste for Christian wisdom, is the sacrament of the right understanding of Christian art, because every one born of God has also a supernatural, moral perception of everything that comes from God and all that leads to Him; and as the Sacrament of Holy Orders, especially in the highest degree of the episcopal consecration is the real leading and promoting of art, thus also there is a sacrament intended for Christian artists, which opens to them inexhaustible resources from the supernatural fountain of the Holy Spirit—it is the sacrament of holy Confirmation.

Theologians who enter more deeply into the peculiar characteristics of this sacrament, all agree in this, that Confirmation perfects the Christian. But to be a Christian means to be a member of the Church, a subject in the kingdom of God upon earth. Through Baptism one is incorporated into this kingdom, the mystic body of Christ, but as a weak, dependent member that indeed receives of the plenitude of grace of this mystic body, but as yet nothing, or only very little, which may be again communicated to the entire body. The sacrament of Confirmation, however, makes of the Christian a strong, independent member, which, while receiving of others and partaking of the general circulation, serves other members in turn, supports others, and accordingly fills a distinct position in the general organization of God's kingdom upon earth. A duty of this kind, great or small, has been assigned to every mature Christian. But there

are individuals who, according to the vocation assigned to them by interior talents and dispositions, and by external circumstances, are called to work in the perfecting and extending of the kingdom of God. In these holy Confirmation works more effectually because they require greater graces. Confirmation is precisely the sacrament which confers the gratuitous graces in the regular and usual manner. Among those who are thus privileged and for whom Confirmation is made of the greatest importance belong also the Christian artist who has the important duty of working for the building up of the kingdom of God upon earth and the religious elevation of other Christians. In Confirmation, the Holy Ghost, the Source of all gratuitous graces, is given to the artist in a measure proportioned to the sublimity and grandeur of the duty imposed upon him.

A recent theologian remarks that the universal and ideal priesthood of all Christians might well be in close relation with Confirmation. The external similarity of this sacrament with Holy Orders indicates something sacerdotal; and since Confirmation is intended for all, so also the common priestly character of all Christians in general can only be intended by it. How frequently has it been remarked that a kind of Divine worship becomes the duty of the true Christian artist in his work—that, according to his peculiar avocation, he is, more than many others, an active lay priest. If Confirmation ordains all Christians to this kind of laic priesthood for those causes and occasions in which they can and should be such, how much more so the religious artist, who according to his calling is placed nearer to the ecclesiastical functions of Divine worship, and may even assist in these functions in a subordinate manner.

We usually say that Confirmation elevates the Christian to be a soldier of Christ, a warrior in the kingdom of God, a member of the Church Militant. This includes work for God's kingdom, just as soldiers must necessarily become laborers in order to become successful defenders. Now, every work may be sanctified and made meritorious for the kingdom of God; but there are few occupations which, beside the real priestly activity, so immediately serve to defend, propagate and extend the kingdom of God as that of the truly religious artist. Consequently, he ought to derive a very particular power from the sacrament of Confirmation. The expression which we commonly employ to designate the specific operation of the Holy Ghost in this sacrament—"confirmatio" (strengthening, strengthening in faith), "*robur Spiritus sancti*" (the power of the Holy Spirit), indicates how much Confirmation is intended to be a source of blessed

activity in the vocation of the Christian artist; because Christian art necessarily presupposes a strengthening in the life of faith and religion, an involution of the intellectual faculties, and a powerful understanding of all that is sublime and supernatural. If the Christian artist will always remember the deep meaning of the term "*robur Spiritus Sancti*," it will warn and restrain him from an indistinct effeminacy and sentimentality which, eventually, will result in sensuality.

Since the earliest times of Christianity Confirmation has had a special reference to the extraordinary spiritual gifts spoken of by St. Paul (1 Cor. XII, 4-12). These again had their significance in equipping in a wonderful manner and in various ways for the different works in the kingdom of God, according to the requirements of those primitive times. And, if in later times, certain detached gifts of grace were prominent in individuals as a rare effusion of the continuously flowing graces of Confirmation, so the regular operations of the sacrament adapted individuals for the special work assigned to them in the kingdom of God, not with extraordinary, but ordinary, yet none the less supernatural means, which apparently and in part are analogous with extraordinary miraculous operations.

The art of poetry is in some measure an analogy of prophecy, since the poet, as the prophet, is now and then called a "*vates*" (seer), and, in fact, poetry is always a kind of prophetic vision, a deeper insight; and because every art is at the same time poetry in the broader sense, so also every artist is in a way a natural prophet. The discernment of spirits ("*discretio spirituum*") also, has its natural analogy in its psychological delicacy of feeling and the powers of perception and comprehension which are characteristic of every true artist. And the music of the Church, especially liturgical music, is it not in truth a part of the gift of interpretation ("*interpretatio sermonum*")?

In the primitive times of Christianity, together with the extraordinary effects of the communication of the Holy Spirit, the ordinary effects were also bestowed; and if at the present time these extraordinary gifts are not bestowed so profusely nor upon as great a number of persons, nevertheless the ordinary effects are constantly being communicated, and they must endure, and they will endure forever. Every vocation receives its portion, and it is certainly no inconsiderable portion which the Christian artist receives. A commission in the sphere of Christian art should, except in a case of necessity, be bestowed upon those only who have previously received the fullness of the Holy Ghost in Confirmation; but the artist should constantly endeavor to

preserve the fountain pure which was opened to him in holy Confirmation by continually reawakening and reviving the graces of this sacrament.

If the Christian artist will worship, esteem and invoke the Holy Ghost, his Musagetes, the leader of his art, not less than the pagans honored their Muses, if he will long to drink of the everflowing fountain of the Holy Spirit as ardently as the ancient artists yearned for a draught from the Castalian font, there remains no doubt but that Christian art will thereby receive a new, decided impetus.

This I would wish to impress upon Christian artists in this number which appears at the end of the Pentecost week, the week of the Holy Spirit. "*Veni Sancte Spiritus*" is the prayer of the genius, says Goethe.

A. M. D. G.

Practical Suggestions for the Singing Lesson.

I.

a. *Loud singing,—the cause of singing "flat."*

Pupils who sing too loudly lower the pitch, and the reason is simply this, that they use their vocal organs incorrectly. Instead of inhaling quietly and evenly, the air is absorbed hastily. It reaches the glottis in a powerful stream, and is just as quickly exhaled. In this way the tone indeed attains the proper pitch, although by no means agreeable to the ear, but the singer is unable to sustain it for any length of time, not even during one stanza of a hymn; the vocal cords, not being equal to this unnatural exertion, lose their elasticity, and the tone sounds "flat"; the action of the lungs becomes restless, the tones likewise. As a result of this jerking of the breath the desired pitch is reached, the tone, however, loses its power and clearness, it becomes untrue. To advise singers who are inveterate screamers to be more careful of this valuable instrument, their voice, is often a useless admonition. Unfortunately one or two of such screamers are capable of destroying the good effect of the performance of a choir of from twenty to thirty voices, to give the whole a coloring which leaves not a doubt in the mind of the hearer that the singing is "out of tune." Apart from these momentary disturbances, too loud singing brings with it evil results: it produces a hoarseness and a soreness in the larynx.

b. *Insist upon soft singing.*

This does not imply a languid, timid tone, but it means great care should be taken that, while singing, the pupil should never exert

himself to the full extent of his power, but sing with a moderate degree of strength. Precisely through the restraint which is required of the pupil to sing softly, contrary to his inclination, he is obliged to observe himself constantly, which is in itself a great advantage. A result of the inflexible, unrelenting adherence of the teacher to these requirements in all the classes, at the rehearsals as well as during Divine Service, will be that the pupil will have acquired a habit of singing softly; and it will be a genuine pleasure to the teacher to observe the mutual control among the pupils themselves, and a source of amusement to hear the ridicule with which they encounter other pupils who fall into this singing vice.

c. Avoid the danger.

Experience proves that youthful singers are inclined to sing too loudly at high passages of a song. When such a part seems to be inconvenient for the singers, it is commendable, as far as possible, to sing in a transposed key, or to play the organ-accompaniment somewhat lower. This, however, is not always practicable, because, by transposition, some compositions lose their character to a certain extent; at other times, in consequence of the compass of a piece, a transposition is impossible, because what was facilitated for soprano voices in a high key becomes more difficult of execution when transposed lower—a daily experience with part songs. Transposition, therefore, can scarcely be called a universal remedy.

d. Employ the head voice.

The chest register, distinguished by its full, round tone, usually extends to the *c*. From this point the tone assumes an entirely different shading, it sounds weak and thin. As soon as the melody moves higher than *c* the singer feels a light pressure, a sign that he has overstepped the natural boundaries, and here the head voice or "falsetto" register begins. The teacher must insist upon his pupils observing two things: first, when they cannot easily sing chest tones they should employ the head voice, and, secondly, they should produce the tones of the falsetto register in such a manner that the change from one register to the other will not be perceptible, thus equalizing both registers. A general admonition to employ the head voice is useless in most cases. Those divisions of a song requiring the employment of the head voice ought to be practiced separately. When the respective figure is reached an interruption is made; the teacher sings the passage for the class, and they repeat it singly and in groups. It is advisable for the teacher to indicate by signs or motions when the pupils are to employ the "falsetto" register. The result of continual practice in the manner suggested will be that the pupil will

gradually acquire a clear, true intonation, especially of the higher tones.

e. Accompany softly.

It is not my intention to enter into details regarding the manner of playing accompaniments upon the organ, the choice and number of registers, etc., etc. Only this might be mentioned: An accompaniment that is too loud is the very best incentive for singers to sing loudly, and, consequently, out of tune, because it is precisely this that encourages them to sing even louder than the organ.

II.

Defective practice,—the cause of incorrect singing.

We can only do what we have learned to do. How can pupils be expected to sing clearly and in tune without having been guided and directed thereto in a reasonable manner? The number of children naturally endowed with a clear voice is very small. Every talent and disposition is naturally one-sided and limited; and this one-sidedness and limitation is the very point from which the improvement must be commenced. A judicious teacher will not be satisfied with merely "singing through" the hymns for Sundays and festivals, for, if he would, a kind of slovenliness will pervade the work of the teacher as well as of the pupils. Apart from the regular rehearsals for Divine Service a so-called elementary course of instructions must be arranged. As comprehensive as this task may appear at first glance, it is, after all, not so discouraging. Excellent results may be expected, provided the beginning is made in the primary grades, continued in the intermediate, and reviewed and enlarged in the high school. These exercises would include scales, intervals, chords, crescendo and diminuendo, exercises in diction, etc. The universal methodical principle to proceed from the easy to the more difficult is to be well observed, or else the otherwise dry, uninteresting material will soon become tiresome to the pupils, and a veritable burden to the teacher. Exercises as suggested by any of the standard text-books might be written on the blackboard, at first in a slow tempo, and in various pitches, with different vowels. The teacher might assist with his violin. Increasing and diminishing requires more time and practice, and should be reserved for the higher classes. At first the tone should gradually be sung louder, but always "moderato," never to the greatest degree of loudness. As examples for practice the teacher could choose the long tones which occur in the songs. In this manner the exercise will not only gain in attractiveness for the children, but it will likewise find a practical application. With regard to exercises of this nature, P. Piel says:

"It is altogether impossible to imagine that

children accustomed to the crescendo should lower the pitch. It has a physical reason, which the following statements will demonstrate. When a current of air, applied to the vocal cords of a dissected larynx, was gradually strengthened, the number of vibrations became greater, and, in consequence, the tone became higher. We see from this that, during a crescendo, the vocal cords have a tendency to make a greater number of vibrations; accordingly, while increasing, the tone would always become higher. The preventing of this evil condition is effected by the ear, which determines the pitch, and, with lightning rapidity, affects the nerves, and through these the muscles which regulate the cartilages and cords of the larynx. With a crescendo there is a looser tension of the vocal cords to insure uniformity of tone. If this were not the case, we could not increase the loudness without, at the same time, singing higher. By reason of the fact that with a crescendo there is always a tendency to raise the voice, it follows that this must be an excellent means of preventing the voice from sinking, and it partly explains the fact that the voice of children, accustomed to the crescendo, frequently raise the pitch while singing."

III.

An incorrect mode of breathing,—another cause of "flat" singing.

A widely spread, evil custom among singers is, not to take breath until a certain pressure in the vocal cords compels them to do so. That a tone produced under such conditions should not appear clear and true is easily explained. Gradually withdraw the wind from an organ-pipe, and the tone will have a miserable end. The teacher should strenuously insist upon breathing at the proper places, and not allow the pupils to breathe whenever and wherever they please; this should be done by all the pupils at the same time.

a. Breathing—with reference to the chant.

Dom Pothier expresses himself in this regard in the following terms: "Breathing is necessary at the end of a phrase and after a lengthy neum; it is allowed within a neum in places where it will not break up a melodic figure, but it is not permitted before a new syllable of a word. It is to be understood, as a matter of fact, that when breath is taken in the middle of the text, it may in no way disturb the free movement of the recitation. Ingeniously applied, and, as it were, stolen, these pauses for breathing assist to refresh the memory, while, on the other hand, if no interruption whatever is made, indistinct and confused ideas are left in the mind. Undue haste, as well as slowness, should be avoided. Precipitation obliterates the divisions, and

causes the comprehension of the text to become more difficult, while, at the same time, it mutilates the text. Slowness, on the contrary, impresses one with the idea that the singer must first feel for his tones, it is tedious, and monopolizes time unnecessarily. By breathing too frequently, the idea is hackneyed; by waiting too long there is danger of being in an emergency for breath. Contrary to the usual rule never to separate the syllables of a word by breathing, instances occur in which, on account of the execution of an elaborate neum, a separation of the word becomes necessary. As examples may be mentioned the 'Ite Missa est' of the Mass 'In Festis Solemnibus' (Kyriale Romanum, pp. 10 and 11), and the 'Alleluja' of the Mass 'de Sabato Sancto,' where, in both cases, a division of the word becomes an absolute necessity. Here, according to the teaching of Elias Samson, a distinguished master of choral singing of the 13th century, we may cite the rule: 'Within a word breath may never be taken immediately before a new syllable.' In syllabic chants, that is, those having one tone of the melody for each syllable, the phrasing of the melodic members should agree with the text throughout. Breath may be taken at marks of punctuation, and after words belonging together."

b. Breathing,—with reference to figured music.

Here, likewise, the meaning of the text must always be taken into consideration. It follows therefrom that words and groups of words belonging together are to be sung in one breath. The peculiar forms of rhythm occurring in figured music require special attention, which we will now consider. Quite frequently long sustained tones, syncopations, similarly constructed figures, etc., are to be sung, in which a correct and artistic rendering will require frequent breathing, so that the above-mentioned rule, not to breathe before a new syllable, cannot be followed. The following rules may be applied in nearly all instances. Besides breathing at punctuation marks and rests, breath may be taken—

1. Before long words and words belonging together.

2. Before long notes and syncopations.

3. Before similarly constructed melodic figures and themes, and those belonging together.

4. Between two tones upon the same degree which are to be sung to the same syllable.

If the director wisely conducts his instructions in singing in this manner, he may be assured that the voices of the singers will always be clear and true, and the performances of his choir will be artistically correct, devout and edifying.—From the German of P.

A. M. D. G.

Kurze Geschichte der Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

XXVII.

Ein anderer Grund des Niederganges der Kirchenmusik war die ungebührliche Ausdehnung, welche man dem *Volksgesange* in der Kirche, das ist dem Gesange in der Volkssprache, als einem von dem liturgischen verschiedenen Gesange in jener Zeit nach und nach zu geben beliebte.

Da ich von dem Volksgesange bisher noch fast gar nichts gesagt habe, so möge es erlaubt sein, hier etwas weiter auszugreifen. Wohl hat man schon, wie ich oben bemerkt habe, in der alten christlichen Zeit das Volk zum Gesange in der Kirche herangezogen; war es ja das Bestreben der Kirche von jeher, die Gläubigen zur Teilnahme an ihrem religiösen Leben zu gewöhnen. Schon *Philo*²⁾, gest. um das Jahr 50 nach Christus, spricht von vielen Liedern und Gesängen, welche die Therapeuten bei ihren gemeinschaftlichen Mahlen und Zusammenkünften sangen. *Eusebius* und der hl. *Hieronymus* hielten diese Therapeuten für christliche Asceten aus der apostolischen Zeit.³⁾

Die hl. Väter *Ignatius M.*, *Tertullian*, *Clemens* der Alex., *Ambrosius*, *Chrysostomus* erzählen, wie das christliche Volk in den ersten christlichen Jahrhunderten sich bei den Responsorien, dann wieder bei dem Gesange der liturgischen Psalmen und Hymnen und anderer geistlicher Lieder betheiligt habe⁴⁾.

Freilich war dies noch kein eigentlicher Volksgesang; wenn das Volk in damaliger Zeit sich an den Psalmen, Hymnen und dergl. im Anschluss an den Chor der liturgischen Sänger betheiligte, so war dieser ebenso wie der Gesang der *schola cantorum*, eigentlich liturgischer Gesang, weil die betreffenden Gesänge Bestandtheile der officiellen kirchlich festgestellten Liturgie bildeten. Der Umstand, dass die Sprache des Volkes damals dieselbe, wie die der Liturgie, und die liturgische Sprache also damals noch keine todte war, ist nebensächlich.

Mit dem Zusammenbruche des weströmischen Reiches am Ausgange des 5. Jahrhunderts und als sich nach der Völkerwanderung die verschiedenen nordischen Stämme in Süd- und Westeuropa sesshaft machten⁵⁾, hörte die

liturgische Sprache auf, Volkssprache zu sein. Seit dieser Zeit fand nun eine Betheiligung des gesammten Volkes an den eigentlich liturgischen Gesängen, das ist an den Gesängen, welche integrierende Bestandtheile der officiellen Liturgie sind — wenn ich absehe von den Responsorien und einzelnen Rufen: *Kyrie eleison* usw. — in der Regel wenig mehr statt. Als jedoch die neuen Volkssprachen sich mehr entwickelt hatten und auch schon einige dem Fühlen und Leben des Volkes entsprechende religiöse Gesänge geschaffen waren, hatte sich im gläubigen Volke das Bedürfnis geltend gemacht, nicht blos ausserhalb des Gotteshauses, sondern auch in der Kirche beim Gottesdienste geistliche Lieder in der Volkssprache zu singen, um so Gott recht von Herzen und mit vollem Verständnisse zu verherrlichen und möglichst innig an der Feier sich zu betheiligen¹⁾.

Wie die Geschichte zeigt, hat die Kirche diesem Bedürfnisse, wo es sich kundgab, auch Rechnung getragen, hat das Singen in der Volkssprache in den Kirchen beim öffentlichen Gottesdienste innerhalb gewisser Grenzen gestattet²⁾, unter der Voraussetzung, dass der eigentliche liturgische Gesang dadurch nicht beeinträchtigt, kein Theil desselben durch das religiöse Volkslied verdrängt, mit ihm vertauscht werde³⁾.

nes Vulgärlatein, in welchem man, wie zu Rom, so durchs Abendland hin die Liturgie feierte, vom Volke als Muttersprache gesprochen oder doch zumeist verstanden. Das änderte sich nun aber, nachdem die römischen Soldaten und Beamten und mit ihnen römische Bildung und römischer Einfluss aus den Provinzen verdrängt und Letztere von Völkern der verschiedensten Sprachen überfluthet worden waren. Bei der Völkerwanderung mischten sich mit den alten römischen Provinzialen in Italien, auf der pyrenäischen Halbinsel und in Gallien die von Osten und Norden herandringenden fremden Volksstämme und in Folge solcher Vermischung und allmählicher Verschmelzung entstanden nach und nach auf Grundlage der *lingua romana vulgaris* die sogenannten romanischen Sprachen . . . als sodann die deutschen Völker feste Wohnsitze gewonnen hatten, entwickelte sich im Laufe des frühern Mittelalters ihre Sprache zu der Gestalt, die wir als Althochdeutsch zu bezeichnen pflegen.⁴⁾

¹⁾ Die vom Volke gesungenen deutschen Lieder, schreibt Janssen I. S. 223, „waren als Erguss eines glaubensfreudigen Herzens zugleich ein wirksames Mittel, um die Lebendigkeit des Glaubens im Volke zu wecken und dasselbe an dem Gottesdienste und den kirchlichen Feierlichkeiten noch in anderer Weise als durch Gebet theilnehmen zu lassen.“

²⁾ Selbst Melancthon gesteht in der Apologie der Augsburger Confession, dass der Gebrauch deutscher Lieder „allezeit für löblich gehalten worden in der Kirche“. Janssen, I. c.

³⁾ Thalhoffer, I. c. S. 568 f. — Vgl. auch das ausgezeichnete Werk: *Analecta hymnica mediaevi* von Dreves S. J. (bis jetze 7 Bände.)

²⁾ De vita contemplativa.

³⁾ Vergl. Breviar. Rom. fest. s. Marci Evang. lect. 2. Nocturni.

⁴⁾ Vgl. Probst die Liturgie in den 3 ersten Jahrh.; Haberl, Cäc.-Kalender 1883, S. 14 ff.; Selbst, der kath. Kirchengesang bei der hl. Messe (edit. 2) S. 94 f.

⁵⁾ Thalhoffer, kth. Liturgik S. 405 schreibt: „So lange das weströmische Reich bestand, wurde je-

Unter allen Nationen des Abendlandes ist keine Nation so reich an religiösen Liedern in der Volkssprache, wie die deutsche. „Kein Volk der Christenheit kann sich eines solchen Liederschatzes rühmen, sagt *Wackernagel* in seinem Werke „Das deutsche Kirchenlied“, wie das deutsche“. Deshalb wollen wir auf das deutsche Kirchenlied in den folgenden Nummern etwas mehr unser Auge richten. Freilich wird sich im Verlaufe der Geschichte dieses Zweiges der Kirchenmusik zeigen, wie wahr die Worte sind, welche P. Lambert *Karner*¹⁾ bringt: „Es ist interessant, die Phasen zu verfolgen, welche das deutsche Kirchenlied im Laufe der Zeit durchgemacht hat. Da findet sich die bedeutungsvolle Erscheinung, dass Text und Melodie des Kirchenliedes gleichen Schritt halten mit dem religiösen Bewusstsein des Volkes; je glaubensniger die Zeit, desto herrlicher die Lieder, welche dieselbe hervorgebracht. Vergleicht man die herrlichen wunderbaren Blüten der Dicht- und Tonkunst, welche speciell im deutschen Kirchenliede sich finden, mit den saft- und kraftlosen Liedern, welche heutzutage im Volke gang und gebe sind, so thut einem das Herz weh, dass wir auch in dieser Beziehung so weit abgekehrt sind.“

Schon die ersten Apostel Deutschlands²⁾, die unablässig bemüht waren, heidnische Gesinnungen und Vorstellungen ihrer Neubekehrten zu verdrängen und ihnen dafür den milden freundlichen Geist des Christenthums einzuhauchen, sollen zu diesem Zwecke zuerst

¹⁾ In seinem Werke „Der Clerus und die Kirchenmusik S. 146.

²⁾ Vgl. betreffend die Literatur des deutschen Kirchenliedes oben Jahrg. III S. 108; ferner *Wackernagel Philipp*, das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrh., 5 Bände; *Koch*, Gesch. des Kirchenliedes und Kirchengesanges der Christlichen, besonders der deutschen evangelischen Kirche, 8 Bände; *Dr. Aug. Beck*, Geschichte des kath. Kirchenliedes, Köln 1878; *Smeddink*, Apologie des latein. Choralgesanges, oder: Das Verhältniss des lateinischen zum deutschen Kirchengesange vom positiven kirchlichen Standpunkte aus beurtheilt, Düsseldorf 1853; *Meister-Bäumker*, das kath.-deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des 17. Jahrh., Freiburg in Breisgau 1883 und 1886. (Es werden hierin auch die Melodien der kath.-deutschen Kirchenlieder geboten.) Ferners *Bäumker*, zur Geschichte der Tonkunst in Deutschland 1881; *Lüft*, Liturgik B. II. S. 165 ff.; *Neumaier*, Geschichte der christl. Kunst B. I. S. 308 ff.; *Lindemann*, Geschichte der deutschen Literatur S. 281 ff.; *Witt's Fliegende Bl.* 1868. S. 1; 1878 S. 49; 1885 S. 9; 1886 S. 25; 1887 S. 61; desselben, Mus. s. 1880 S. 1; Selbst, der kath. Kirchengesang beim hl. Messopfer (edit. 2) S. 93 ff.; *Gabler*, Tonkunst in der Kirche S. 269 ff.; *Janssen*, Geschichte des deutschen Volkes B. I. S. 227 ff.; B. VI. S. 153 ff.; *Haberl*, Cäcilienkalender 1880 S. 32 ff.; 1881 S. 21 ff.; 1882 S. 22 ff. u. a. O.; *Kornmüller*, Lexikon S. 241 ff.; die Werke von *Dreves* und *Mohr* usw.

ganz einfache Lieder und dann später solche von grösserer Ausdehnung, in denen die christliche Lehre ausgedrückt ist, verfasst u. dieselben dem christlichen Volke dargeboten haben. Im 9. Jahrhundert dichtete *Ratpert*, Mönch von *St. Gallen*, ein Lied in deutscher Sprache auf den h. *Gallus* und liess dasselbe vom Volke in der Kirche singen. Es existiert noch in lateinischer Uebersetzung; die Melodie jedoch gieng verloren. Auch das *Wessobrunner* Gebetslied gehört dieser Zeit an, u. das Lied „vom hl. Petrus“ mit dem gewöhnlichen Refrain *Kyrie eleison*. *Janssen*¹⁾ schreibt: (im Anschluss an *Hoffmann* „Kirchenlied“ S. 41): „Geistliche Lieder und Kirchenlieder in der Volkssprache waren in Deutschland schon seit dem neunten Jahrhundert vorhanden, und die wenigen bis zum 13. Jahrhundert davon noch erhaltenen Reste sind ehrende Zeugnisse für den kindlich frommen, einfältig gläubigen, gemüthsinnigen u. zugleich kernhaften Charakter des Volkes. Die ganze Welt, schrieb um das Jahr 1148 der Reichensbergerprobst *Gerho* in seiner Erklärung der Psalmen, jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltonenden Liedern geeignet ist.“

Diese Kirchenlieder waren gewöhnlich kurz, manchmal nur von ein oder zwei Strophen, damit auf diese Weise das ganze Volk sie auswendig behalten könnte. Die Melodien waren vom gregorianischen Choral nicht viel verschieden, waren einfach, ohne grossen Tonumfang, wie dies für den Volksgesang sich ziemte.

Die ältesten im praktischen Gebrauche gestandenen Lieder sind: *Christ ist erstanden*; *Christ fuor gen Himmele*; *Nun bitten wir den hl. Geist*; *Ein Kindelein so lobelich*; *In Gottes Namen waren wir*, und andere. Im 13. Jahrhundert vermehrten sich die religiösen Lieder. Auch gab die Einführung neuer Kirchenfeste im 13. und 14. Jahrhundert, z. B. des Frohnleichnamsfestes, Dreifaltigkeitsfestes und einiger Marienfeste, Anlass zu weihvollen Dichtungen in lateinischer Sprache, welche dann wieder in das Deutsche übertragen wurden, z. B. das *Lauda Sion*, *Pange lingua*, usw. Eine besondere Art von Liedern, welche gegen Ende des 14. und anfangs des 15. Jahrhunderts aufkamen, bilden diejenigen, welche mit Latein untermischt sind, wie das bekannte „*In dulci jubilo* — Mit süßem Freudenschall“.

Unter den 150 deutschen Liedern, die um diese Zeit beim Volke allgemein im Gebrauche waren, waren die beliebtesten der Gesang der Geissler: *Nu ist die Betevahrt also her*; das

¹⁾ Bd. I. S. 226.

Weinachtslied Tauler's: *Es kommt ein Schiff geladen*; dann die drei Marien: *Es gingen drei Frewlein also fruh*; das Weihnachtslied: *ein Kindelein ist geboren von einer reinen Mait*; das Passionslied *Gott war an ein Kreuz geschlan*; das Lied vom hl. Sacrament: *Gott sei gelobet und gebenedeiet*; und: *O Christ, hie merk, den Glauben staerk*, usw.

Als Dichter geistlicher Lieder aus dieser Zeit ragen hervor *Heinrich von Meissen*, genannt *Frauenlob* (gest. 1318), *Johann Tauler* (gest. 1361), *Conrad von Würzburg*, gest. 1382), der Benedictiner *Hermann von Salzburg*¹⁾, *Martin von Reutlingen*, *Heinrich von Lauffenberg*, *Adam von Fulda*²⁾. Die Mehrzahl der Genannten waren Priester oder Mönche.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden auch *Sammlungen deutscher Kirchenlieder und Gesangsbücher*. Die vielen gebräuchlichen religiösen Kirchenlieder, welche manchmal schon einen bedeutenden Umfang hatten, konnte man nänlich nicht mehr im Gedächtnisse behalten und man suchte sie deshalb in ein Buch zusammenzustellen. Die neuerfundene Kunst der Buchdruckerei gab das geeignete Mittel hiefür in die Hand. Im Verlaufe der II. Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen viele solcher Sammlungen älterer und neuerer Kirchenlieder im Drucke. *Janssen* B. I. S. 228 schreibt: „Die in verschiedenen Gegenden im Volksmunde lebenden kirchlichen Gesänge wurden seit Erfindung der Buchdruckerkunst rasch zum Gemeingute Aller gemacht und sind bis jetzt, abgesehen von vielen ohne Angabe des Jahres und Ortes erschienen Einzeldrucken, aus der Zeit von 1470 bis 1518 mehr als dreissig kirchliche Liedersammlungen und Gesangsbücher in deutscher Sprache bekannt geworden, theilweise Uebertragungen liturgischer Gesänge, Messen, Hymnen, Busspsalmen, Erbauungsbücher mit kirchlichen Liedern.“

Unter den damals existierenden kirchlichen Liedersammlungen ist wohl die älteste die um das Jahr 1471 durch *Clara Hätzlerin* zu *Augsburg* gemachte³⁾.

¹⁾ Am Ende des 14. Jahrhunderts. Besonders schön sind dessen Marienlieder „Das Ave Maria des Münichs“; das güldene Fingerlein des Münichs.“ *Janssen* I. S. 227 f.

²⁾ Der Mönch *Adam von Fulda* blühte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. Vgl. *Janssen* I. S. 215. Er war sowohl als Theoretiker als auch als Componist berühmt. Musikbeispiel siehe bei *Schlecht* Nr. 41.

³⁾ Vergl. *Kornmüller* I. c. S. 244; *Jakob* I. c. S. 368; *Neumaier*, I. c. S. 371 ff.; „Nächst dem *Lochamer* (vgl. oben Jahrg. IV. S. 108) schreibt *Janssen* I. 221, gehört dieses Liederbuch zu den ältesten Sammlungen. *Clara Hätzlerin* aus *Augsburg* schrieb es wahrscheinlich im Auftrage des *Georg Roggenburger*. Eine Nonne, für die man sie gewöhnlich hält, war sie jedenfalls nicht;

XXVIII.

Aus dem Gesagten ergibt sich ganz klar, dass die religiösen Volkslieder, wenn dieselben auch bei eigentlich liturgischen Acten nicht gestattet waren, schon vor der Reformation in- und ausserhalb der Kirche ausgiebige Verwendung fanden. Man sang bei Bittgängen, Wallfahrten, an Kirchweih- und Heiligenfesten; man sang auch beim Gottesdienste. Schon im 12. Jahrhundert sang das Volk nach der Predigt das *Kyrie eleison*, sang in den darauffolgenden Jahrhunderten, wie sich aus den Sammlungen mittelalterlicher Predigten beweisen lässt, vom Prediger hiezu aufgefordert¹⁾ wenigstens an Festtagen nach der Predigt ein der Tagesfeier entsprechendes Lied, z. B. um Ostern: „Christ ist erstanden.“ um Pfingsten: „Komm, hl. Geist“ usw. Vielfach wurde auch schon vor Beginn der eigentlichen Predigt oder unmittelbar nach dem Exordium ein deutsches Lied gesungen. Da im Mittelalter die Predigt überall *intra missam*, bald vor, bald nach dem *Credo* gehalten wurde, so fanden die gedachten Volksgesänge einigermassen *intra missam* statt. Das Volk sang, wie einige Historiker sagen²⁾, abwechselnd mit dem Sängchor bei den Sequenzen, an denen die Liturgie im Mittelalter in Frankreich und Deutschland sehr reich war, und zwar in der Weise, dass die Gläubigen in Abwechselung mit den Sängern, welche die lateinische Sequenz stropfenweise sangen, deutsche Liedstropheln einschalteten. Man sang auch in der Volkssprache während oder nach der Spendung der hl. Communion und wahrscheinlich auch nach der hl. Messe. Das Volk sang auch bei den religiösen Dramen, die damals in den Gotteshäusern aufgeführt wurden und einigermassen gottesdienstlichen Charakter hatten; so bei den Weihnachtsspielen (Kindelwiegen — in manchen Diöcesen bis in's 18. Jahrhundert fortbestehend), bei den Passionsspielen, bei den dramatischen Darstellungen der Auferstehung, Himmelfahrt, Sendung des hl. Geistes, usw.³⁾.

P. Guido Dreyes, der unermüdliche Forscher auf dem Gebiete des katholischen Kirchen-

vielleicht war sie die Frau des Augsburger Briefschreibers *Bartholomä Hätzler* und eine Abscheiderin von Profession.“

¹⁾ Vergl. die Salzburger Synode v. J. 1569, in welcher die Gepflogenheit, in der Kirche auf die Aufforderung des Predigers zu den verschiedenen Zeiten verschiedene religiöse Lieder in der Volkssprache zu singen, als *mos antiquus* bezeichnet wird.

²⁾ *Janssen* VI. S. 156; *Mainzer Katholik* 1884 Juli Heft; *Bäumker*, *Tonkunst* S. 130 ff.; desselben, *Kirchenlied* II. S. 8 ff.; *Thalhofer* I. c. S. 569.

³⁾ Vergl. *Janssen* I. 234 ff., und *Mone*, *Schauspiele des Mittelalters* 2.

liedes schreibt:*) Zahllos sind die Liederblüthen, die dem jungfräulich-fruchtbaren Erdreiche der lateinischen Kirche bis zur Grenze des 16. Jahrhunderts entsprossen — ihre Zahl berechnet sich nach Tausenden und ist vielleicht, wenn wir für immer Verlorenes nach geretteten Trümmern schätzen dürfen, der Million nahe gekommen.“

Es erhellt nun auch, wie falsch es ist, wenn man behauptet: vor der Reformation habe es keinen deutschen Kirchengesang gegeben, oder er sei nur höchst armselig gewesen; wenn man sagt: erst Luther hat das deutsche Kirchenlied zur Geltung gebracht. Wie selbst protestantische Schriftsteller jetzt zugestehen müssen!), ist der Antheil Luther's am deutschen Kirchenliede als Dichter und Sänger ein äusserst geringer. Luther selbst bearbeitet zwar einige Lieder²⁾ und formte einige ältere Melodien um; aber von den ihm anfänglich zugeschriebenen 36 Melodien haben neuere Untersuchungen seine Autorschaft bis auf eine einzige gestürzt; und selbst die ist noch zweifelhaft.³⁾

Luther's musikalischer Ruhm hat also von diesem Gesichtspunkte aus in der That nicht viel zu bedeuten.

*) In einem Artikel der Laacher Stimmen, 1889, H. 10. S. 475 betitelt: Zur Geschichte des Tantum ergo.

!) Winterfeld, der evangelische Kirchengesang I. 160; Dommer, Handbuch der Musikgeschichte S. 181.

3) Janssen, Bd. VI. 157 schreibt: „Was seine eigene Thätigkeit als Dichter neuer geistlicher und kirchlicher Lieder anbelangt, so sind unter den als sicher beglaubigt ihm zugeschriebenen 37 Kirchenliedern nur Uebearbeitungen und Erweiterungen früherer deutscher Lieder, 8 sind Uebersetzungen von Hymnen und anderen lateinischen Gesängen, 8 Psalmlieder, 3 Bearbeitungen einzelner Bibelstellen, also nur wenige ganz frei gedichtete Lieder.“ Vgl. Bäumker's Kirchenlied. Bd. I. S. 19. Aber auch in den Uebearbeitungen und Erweiterungen offenbart er sich nicht selten als wirklicher Dichter, besonders ist das vielgesungene Lied, „Eine feste Burg ist unser Gott!“ wenn es auch in den ersten vier Zeilen den Worten des Psalmes folgt, doch eine eigene Schöpfung von gewaltiger Kraft. Ein tief empfundenes Lied ist sein, zuerst im Jahre 1524 veröffentlichtes, „Ach Gott vom Himmel sieh' darein,“ worin er seinen Schmerzen über die schon damals innerhalb seiner Partei grell hervortretende Zerissenheit Luft macht.

4) Vergl. Meister-Bäumker, Kirchenlied Bd. I. S. 29; und Janssen, Geschichte des deutschen Volkes Bd. VI. S. 157 u. 158.

(Fortsetzung folgt.)

Verschiedenes.

Der Hochw. Dr. Mathias, bisher Dom-Organist in Strassburg, ist zum Regens des dortigen Priesterseminars ernannt worden. Der-

selbe wurde 1897 zum Priester geweiht und windmete sich speziell musikalischen Studien.

Mittels einer auf dem Gebiet der Kirchenmusik liegenden Dissertation erwarb er sich an der Universität Leipzig den Doktorgrad in der Philosophie. Von der dortigen Fakultät wurde er zum Doktor der Theologie promovirt. Seit einem Semester gehört er als Privatdozent dem Lehrkörper der Universität an.

Er gilt als Zelebrität auf dem Gebiete der Kirchenmusik, ganz besonders auf dem Gebiete des Choralgesanges. Seine im Verlage von Pustet erschienene Orgelbegleitung zum Vatikanischen Kyrieale ist eine ganz vorzügliche Arbeit.

—Die Einweihung des Gregoriushauses in Beuron, worin seit November vor. Js. eine Musikschule eröffnet ist, welche unter Leitung des früheren Konstanzer Domchordirektors v. Werra steht, wurde am 12. März, dem Feste des hl. Gregorius, feierlich eingeweiht, wobei ein längeres gewähltes Programm zur Ausführung kam und wozu sich zwischen 200 bis 300 Personen eingefunden hatten. Von Seite der Klosterverwaltung ist Alles aufgeboten worden, um dieses Haus zu einer würdigen Pflegestätte kirchlicher Musik einzurichten.

Corrigenda.

In der Februarnummer, Seite 10, 2. Spalte, III. 2. Zeile, soll es „*Sprechun*“ statt „*Sprech en*“ heissen.

In der Märznummer, 1. Seite, 1. Spalte, 2. Zeile von unten gelesen, soll es heissen *Textunterlage a.*, (statt b.), und in der 20. Zeile von unten muss es *so* statt *wo* heissen.

Kirchenmusikalische Kurse

in Beuron (Hohenzollern),
Deutschland.

Jährlich vom 15. Oktober bis 15. Juni.

Diese Kurse, welche angehenden Organisten und Chordirigenten Gelegenheit bieten, gründliche theoretische und praktische Kenntnisse in der katholischen Kirchenmusik, den einschlägigen Fächern, besonders in Choral und Liturgik zu erwerben, werden unter Mitwirkung einiger Benediktiner von namhaften Fachmännern aus dem Laienstande geleitet. Wohnung und Verpflegung finden die Herren Teilnehmer im St. Gregorius-hause je nach Wunsch in Einzelzimmern oder in gemeinschaftlichen Sälen.

Um Prospekte wende man sich an

P. Leo Sattler O. S. B., Beuron.

